

Esses documentos que são também obras...¹

Anne Bénichou

Historiadora e teórica de arte contemporânea, professora da Université du Québec à Montréal. Sua pesquisa aborda a noção de arquivo como estratégia contemporânea e a transformação do estatuto de documentação de obras contemporâneas. Publicou entre outros: *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (Presses du réel, 2010).

Resumo. O texto aborda a noção de documento e a discute no contexto da arte contemporânea. Reflete sobre o que é o documento em relação à obra, o que a obra é para o documento, bem como apresenta casos em que algo pode ter tanto função de documentação quanto de obra de arte. Dessa problemática emerge a preocupação em como tratar os documentos de artistas, entre seu valor documental e estético.

Palavras-chave. documento, obra, arte contemporânea.

These documents that are also artworks...

Abstract. This paper addresses the notion of document and discusses the context of contemporary art, reflecting on what is the document to the work, what is the work to the document. Are presented here cases in which something can function as documentation as well as a work of art. With this problem arises the concern related to how to treat documents of artists between its documentary and aesthetic value.

Keywords. document, work of art, contemporary art.



A noção de documento é subtendida pela ideia de autenticidade (o documento é uma prova), de vestígio (ele tem um valor testemunhal), mas também por um valor didático (ele informa; instrui), como indica sua etimologia latina (*documentum*, do verbo *docere*, que significa “ensinar”). Ao reconduzirmos essas três acepções do termo, podemos considerar, *a priori*, que a documentação que os artistas estabelecem sobre suas obras constitui um vestígio delas, que esse vestígio atesta sua existência e as instrui.

Contudo, inúmeros objetos que circulam no campo da arte atual referem-se tanto à documentação quanto à obra de arte. Eles documentam um acontecimento artístico já findo: uma *performance*, uma instalação efêmera, uma obra interativa, etc. Eles constituem igualmente obras em si mesmas, pois são dotados de coerência plástica, e tanto sua produção como sua recepção procedem de experiências plenamente artísticas. Essa estetização da documentação parece diminuir, e mesmo confundir, o valor documental desses corpos.

Os artistas desenvolvem linguagens plásticas muitas vezes bastante elaboradas para tratar seus documentos. Alguns dentre eles investem um tempo considerável na produção de sua documentação, dedicando o mesmo cuidado que para com suas obras. A documentação torna-se assim parte integrante de seu processo de criação. Ressaltamos ainda a ocorrência de certas escolhas estéticas, frequentemente inspiradas em práticas artísticas. Portanto, parece-nos legítimo falar em estéticas da documentação. Essa qualidade plástica que os artistas conferem aos seus documentos nos convida a interpretá-los, a expô-los e a colecioná-los como obras. Vemos com maior frequência esses documentos sendo expostos em museus ou galerias, apresentados dentro de vitrines ou sobre pedestais nas salas de exposição, sem que seja explicitado ou mesmo mencionado o lugar que eles compartilham com o evento ao qual se referem. Amputados de seu valor documental, eles são percebidos como obras autônomas².

Esse movimento se explica pela distinção de estatuto artístico e documental que subjaz a todo o campo da arte, suas instituições, suas práticas e os discursos nele elaborados. A separação entre obra e documento é fundamental nas instituições museológicas, onde a documentação é conservada na biblioteca, no centro de documentação ou nas coleções de estudo, enquanto as obras tomam seu lugar na coleção do museu propriamente dito. De mais, as convenções de apresentação de documentos e de obras são diferentes; os profissionais dos museus procuram, em geral, distinguir o estatuto respectivo de cada um. Do ponto de vista da exegese, a obra é o objeto de interpretação, enquanto que o documento



procede de uma fonte que informa sobre a obra e que permite apoiar a sua leitura.

A arte contemporânea requer que essa distinção seja reavaliada em benefício de uma dialética entre obra e sua documentação. Não se trata, portanto, de pensar seu estatuto como documento ou obra de arte, mas sim como documento e obra de arte. A partir de exemplos oriundos de práticas artísticas muito diferentes, este texto colocará em evidência a complexidade do estatuto da documentação, sua natureza híbrida, ao mesmo tempo documental e artística, assim como o amplo leque de tipos de relações que ela estabelece com as obras aos quais ele se refere. Essa diversidade impressionante abala um outro dogma das disciplinas históricas, o documento como material segundo em relação ao evento ou à obra do qual ele é o vestígio. Portanto, como podemos pensar a referencialidade desses documentos e as ligações que eles ainda estabelecem, apesar de tudo, com as obras?

Objetos contingentes

Inicialmente, parece-nos que uma abordagem ontológica que privilegiaria as questões “O que é uma obra?” e “O que é um documento?” deveria ser descartada. Uma multiplicidade de objetos que circulam no campo da arte de hoje funcionam como documentação em certas ocasiões e como obras em outras; ou ainda podem ser referidos aos dois estatutos simultaneamente. As experimentações em látex que Eva Hesse realiza entre 1966 e 1967 a fim de explorar as novas possibilidades plásticas que esse material lhe oferecia respondem ao primeiro caso. Esses corpus são reunidos hoje sob a denominação de *test pieces* em inúmeras coleções privadas e de museus. Eles apresentam um interesse considerável para reconstituir as diferenças técnicas que a artista elaborou, e para compreender os efeitos plásticos que ela desejava privilegiar. Essas informações são ainda mais preciosas visto que várias obras importantes da artista encontram-se hoje num estado crítico, sem condições de serem expostas; e que Hesse, que decidiu conscientemente trabalhar com materiais instáveis, faleceu prematuramente sem ter estabelecido protocolos nem mesmo princípios gerais quanto ao futuro de seus trabalhos. Vários *test pieces* foram apresentados como documentos quando da retrospectiva que o Museu de Arte Moderna de São Francisco consagrou à artista em 2002, e que era focada na preservação e restauração de suas esculturas (SUSSMAN, 2002).





Fig. 1 - Eva Hesse: *No title*, 1968. Caixa de vidro e metal com 6 objetos, 37 x 25,5 x 27 cm.

Foto: Abby Robinson. The LeWitt Collection, Chester, CT, 1976.

© The Estate of Eva Hesse. Courtesy Hauser & Wirth.

Interrogada sobre o estatuto das *test pieces* que o Museu de Arte Berkeley possui, Lucinda Barnes os considera como documentação que o museu deve distinguir claramente das obras acabadas³. Segundo ela, é seu caráter inacabado e experimental que determina seu estatuto. Todavia, Barnes reconhece que certas *test pieces* parecem muito mais “finalizadas” que um bom número de esculturas da artista que possuem um aspecto bastante experimental. De mais, elas fazem parte plenamente do processo artístico de Hesse, do mesmo modo que os seus desenhos preparatórios, diários e cadernos. O critério determinante, segundo ela, é o estatuto que a artista conferia a eles quando viva. Ora, Hesse os colocou em circulação como *test pieces*. Mas Barnes prossegue, “se Hesse estivesse viva hoje e ela solicitasse que as *test pieces* fossem consideradas como obras, nós poderíamos considerar a revisão de seu estatuto⁴”.

Entretanto, os corpos de *test pieces* apresentados dentro de pequenas vitrines de confeitaria são plenamente considerados como obras: os *LeWitt Glass Case*, *Gordon Glass Case* e *Kardon Glass Case*, comumente chamados pelo nome dos colecionadores que as adquiriram. A gênese dessas obras merece ser contada. Em 1967, Hesse ofereceu seis *test pieces* a seu amigo Sol LeWitt, que as dispõem numa vitrine de confeitaria. Essa apresentação agradou tanto a Hesse que ela concebeu no ano seguinte duas obras em que dispôs novamente em vitrines as *test pieces*.



Os experimentos funcionam aqui segundo um regime estético. LeWitt as dispôs por afinidade formal, sugerindo uma sistemática nas pesquisas plásticas de Hesse. Enquanto que sua “apresentação” é espaçada e ordenada, a que Hesse fez para as duas outras *Glass Cases* beiram a saturação e multiplicam as contradições de forma, textura e tonalidade. Isso responde à busca de contradições que a artista chama de “absurdo”⁵. As *test pieces* funcionam, assim, sob dois regimes diferentes, documental e artístico, segundo seu contexto de apresentação. Mais, somos forçados a constatar que a diferença é sutil. Barnes reconhece plenamente o interesse estético das *test pieces*. Sua reticência em reconhecer nelas um estatuto artístico provém de uma posição deontológica. LeWitt agiu como um colecionador que distribui as *test pieces* num espaço de conservação e de apresentação. Seu dispositivo propõe uma leitura interpretativa do processo de trabalho de Hesse. É digno de crédito a recondução de seu gesto por Hesse que autoriza a designação, *a posteriori*, da *LeWitt Glass* como sendo de fato uma obra e sua atribuição à artista.

Uma série de livros e de encartes de Christian Boltanski, intitulados *Inventários de objetos que pertenceram à...*, remetem a um duplo estatuto, artístico e documental, e de forma simultânea⁶. Realizados entre 1973 e 2000, eles constituem, *a priori*, uma documentação fotográfica e textual de doze instalações efêmeras sob o mesmo título. Essas instalações consistem em apresentar num museu todos os objetos que pertenceram (ou pertencem) a um habitante da cidade falecido recentemente ou ausente momentaneamente. Boltanski procura mostrar as aporias da conservação no museu, seu caráter mortificador. Contudo, a banalidade dos objetos provoca uma identificação no espectador, suscitando reminiscências relacionadas às suas próprias lembranças. Os impressos apresentam os mesmos objetos que as instalações aos quais eles se referem, fotografados em preto e branco. Eles remetem à documentação pois eles constituem o vestígio das instalações e os consultamos para saber de que se compunha tal ou tal *inventário*. Existem versões de instalações sem versão impressa, mas não existem versões impressas sem que tenham havido instalações. Contudo, nenhum desses impressos traz fotografias das instalações. Essa ausência significa que o valor testemunhal tradicionalmente ligado ao documento é relegado a segundo plano. O Artista criou um equivalente da instalação em uma versão impressa, ou melhor dizendo, uma tradução de um meio para outro, uma “re-mediação”.

Mais ainda, os impressos propõem uma experiência estética plena. O trabalho memorial que suscita o reconhecimento dos objetos é cadenciado pela aparição e desaparecimento das imagens que provoca o leitor quando este vira



as páginas. A cada página virada as lembranças suscitadas por uma determinada imagem desaparecem, enquanto outras surgem, desencadeadas pelas novas fotografias. Esses impressos são assim obras de arte ao mesmo tempo em que constituem a documentação das instalações. Podemos também os apreender como objetos autônomos, que possuem sua própria coerência formal e semântica, mas é em relação à instalação a qual eles se referem que os impressos adquirem sua plena significação. No entanto, é na biblioteca que podemos consultar esses impressos. O CAPC – museu de arte contemporânea de Bordeaux –, que possui as duas únicas versões permanentes das instalações dos *Inventários* e a série completa dos impressos, mantém esses objetos em seus respectivos espaços, a sala de exposição e o centro de documentação.

Esses dois exemplos mostram, de um lado, a contingência dos estatutos documental e artístico, e, de outro, a permeabilidade de duas categorias tidas como tradicionalmente diferentes, a obra e sua documentação. Eles põem em evidência as convenções institucionais que mantêm a distinção entre essas categorias. Certos artistas jogam com essas regras com muito humor. Ilya Kabakov realizou uma sala de leitura onde o espectador pode consultar todas as publicações sobre sua obra e aquelas em que é o autor: os livros de artista, os catálogos, as entrevistas, os álbuns, etc. O artista apresentou essa montagem em três oportunidades e segundo três estatutos diferentes: em 1996, na galeria Barbara Gladstone em Nova Iorque, como uma exposição de livros; no ano seguinte, na galeria Satani em Tóquio, como uma instalação intitulada *The Artist's Library*; e em 1999, no Art Tower Mito, como sendo um viés documental complementar a uma instalação-exposição intitulada *Life and Creativity of Charles Rosenthal*.

Aquilo que o documento é para a obra

Uma noção que devemos questionar a respeito da documentação que os artistas produzem sobre suas obras, é a ideia do documento como material segundo, quer dizer, como fonte suscetível de informar sobre a obra, esta considerada como material primeiro ou monumento. De um ponto de vista metodológico, esse questionamento estabelece um movimento do objeto de estudo da obra para o documento, que pode assim tornar-se o objeto principal de análise. Isso abre também a porta à ideia de que o documento propõe uma experiência estética. De um ponto de vista historiográfico, pôr em questão o caráter secundário do documento abala seu estatuto de vestígio, sua natureza indicial. Como Paul Ricoeur (1985, p. 176) o nomeia, o documento é um vestígio selecionado e instituído. O trabalho do historiador consiste em estabelecer um



diálogo entre o vestígio “visível aqui e agora” e o acontecimento ocorrido e em parte desconhecido, do qual ele é oriundo. Se recusamos ao documento seu estatuto de vestígio, precisamos, portanto, repensar as hermenêuticas que estão ali associadas. Mais ainda, a arte contemporânea instaura um fenômeno muito rápido de monumentalização do documento que contraria a oposição que a historiografia tradicional tende a estabelecer entre documento e monumento. O primeiro é geralmente tomado como mais objetivo que o segundo, que fora julgado digno pelas autoridades de ser integrado à memória coletiva. O acontecimento artístico é documentado no momento mesmo em que ele ocorre; e, às vezes, antes mesmo de ter ocorrido (como no caso de algumas obras conceituais, como veremos), sendo, portanto, monumentalizado (através de sua aquisição, sua exposição, sua difusão em uma publicação, etc.), num lapso de tempo frequentemente muito curto, sem qualquer distância histórica.

Desde a arte conceitual os artistas repensaram fundamentalmente o primado da obra sobre o documento, operando por vezes uma inversão completa dessa relação. Sem pretender ser exaustiva, parece-nos que as relações entre a obra e sua documentação podem ser apreendidas segundo os sete exemplos a seguir: 1) a documentação é primeira em relação à obra; 2) a dialética entre obra e sua documentação constitui o fundamento da ação artística; 3) existe uma concomitância da obra e de sua documentação; 4) de modo mais tradicional, o documento é segundo em relação à obra, mas ele assume o estatuto de obra de arte; 5) combinando a primeira e a quarta modalidade, o documento é ao mesmo tempo primeiro e segundo em relação à obra; 6) a documentação visa a legitimar a vida como obra de arte e toma uma dimensão holística; 7) enfim, o documento constrói uma obra fictícia.

Propor o primado da documentação sobre a obra é o postulado mais radical. Essa é, nós o sabemos, a estratégia da arte conceitual, baliza histórica incontornável. Os artistas conceituais e muitos de seus difusores procuraram inverter a relação que a obra mantém com sua documentação. Eles se dedicaram a conceber documentos que precedem as obras às quais eles se referem ou que assumem o lugar dessas. Essa inversão da relação entre obra e sua documentação está ligada à concepção ideal da arte que os artistas conceituais procuram instaurar. No lugar de materializar o conceito em um objeto dotado de qualidades visuais, trata-se de propor um enunciado, e sua enunciação tomando assim o lugar de obra de arte. “Materializada ou não, declara LeWitt, a ideia em si mesma vale tanto como obra de arte quanto o produto final. Todas as etapas em jogo – garatujas,



esboços, desenhos, arrependimentos, modelos, estudos, pensamentos, conversas – são dignas de interesse” (LEWITT, 1998, p. 911). Esse movimento do objeto à anúncio de um conceito vai gerar modalidades muito diversas de consagração e de difusão de ideias, que tomarão a forma de sistemas de documentação não desprovidos, no entanto, de qualidades visuais – paradoxo da arte conceitual.

Um outro aspecto da arte conceitual motivou essa inversão: a ideia de que a obra de arte comunica uma informação; uma afirmação amplamente devedora da fortuna crítica proveniente dos escritos de Marshall McLuhan à época. Como se tomassem para si a famosa fórmula dos teóricos da comunicação “o meio é a mensagem”, os artistas realizam um mapeamento dos espaços de produção, de reprodução e de difusão. Os catálogos, as revistas, os livros, os cartazes e outros meios de difusão tornam-se os novos locais de criação. Segundo Benjamin Buchloh (1992, p. 180), trata-se de apagar “a diferença entre [os] espaços de produção e de reprodução”, “entre a construção artística e sua reprodução fotográfica”, e de antecipar “[na] estrutura de produção os moldes de difusão e de recepção da obra”.

A nova relação que a arte conceitual instaura entre a obra e sua documentação suscitou desde então a invenção de novos moldes de mediação das obras, cujos mais famosos são as exposições de Seth Siegelaub e a galeria televisual de Gerry Schum. Em 1969, Siegelaub realizou uma série de exposições que existem somente na forma de catálogos, ou cuja versão em galeria representa uma ínfima parte da versão integral realizada para o catálogo. “O catálogo, explica Siegelaub, pode doravante servir de informação primeira para a exposição, em oposição à informação segunda a respeito da arte presente nas revistas, catálogos, etc., e em certos casos a exposição pode ser o catálogo⁷.” A galeria televisual que Schum fundou na Alemanha em 1968, e cuja primeira exposição é consagrada à *Land Art*, repousa inteiramente sobre a primazia da documentação. Os artistas concebem projetos específicos que são realizados sobre suporte fílmico com o apoio de Schum. Somente os filmes possuem o caráter de obra no momento de sua teledifusão:

“A exposição televisual *Land Art*, escreve Schum, não é um documentário sobre um evento artístico que se desenvolve fora do tempo e do lugar da exposição. [...] a galeria televisual é mais ou menos uma instituição conceitual que existe somente no instante da transmissão. Não é mostrado nenhum objeto artístico no sentido tradicional, tal que se possa comprar e levar para casa.” (SIEGELAUB, 1996, 202).

O segundo exemplo, a dialética entre obra e documento, emerge ao longo do mesmo período histórico. Smithsonian constitui seu melhor representante através



de sua noção de “non-site”. A série de *non-sites* que o artista realiza entre 1968 e 1969 consiste em documentar no espaço da galeria lugares deslocados com a ajuda de fotografias, cartas geográficas e amostras retiradas *in loco*. Apesar da sistemática aparente de sua ação e seu recurso a métodos e ferramentas científicas, os *non-sites* não conseguem representar os sítios aos quais eles se referem; porque estes últimos se degradam constantemente. É a partir dessa mesma dialética entre *site/non-site* que Smithson planeja, a seguir, a documentação de suas intervenções artísticas no espaço externo. O caráter fundamentalmente entrópico de suas obras *in situ* possui como característica a produção exponencial de documentação. Esta última, incompleta e imperfeita, está constantemente sendo refeita. Smithson vai assim multiplicar as fotografias, os filmes e os escritos sobre suas obras. Desse modo, a *Spiral Jetty* é constituída da intervenção do artista no Great Salt Lake (o molhe foi submerso alguns meses depois de sua realização), de sua documentação fotográfica, do filme⁸ que relata cada etapa de sua realização, das cartas geográficas e dos escritos⁹ do artista sobre essa obra.

A concomitância da obra e de sua documentação constitui um exemplo recorrente no domínio da *performance*. É muito comum que uma *performance* só seja “encenada” pela perspectiva de realização de seu registro fotográfico, filmico ou videográfico. É o caso das ações dos dois acionistas vienenses Otto Mühl e Günter Brus, que eram unicamente destinadas à câmera do realizador Kurt Kren¹⁰. Como nos explica o cineasta, as *performances* se desenvolviam segundo um cenário predeterminado; as ações eram muitas vezes interrompidas e certas “cenas” eram mesmo reencenadas a fim de permitir tomadas de câmera melhores¹¹. Quando, subsequentemente, Mühl realiza seus próprios filmes, e mesmo que eles possuam uma estética bastante diferente dos filmes de Kren, ele procede segundo métodos similares¹². É igualmente notório que os artistas do Gutai organizaram vários eventos destinados unicamente a serem fotografados e difundidos através de sua revista. Por exemplo, em 1956, a Exposição de um dia ao ar livre ocorreu em Amagasaki para dois fotógrafos da revista *Life*. Ou ainda, Carole Schneemann “performa” *Eye Body* de forma privada com o único propósito de produzir as fotografias hoje consideradas célebres que ela solicita ao seu amigo, o artista Erró. Em tais casos, parece-nos mais justo falar de ações filmadas ou fotografadas do que de documentação filmica ou fotográfica de *performances*. Não há, portanto, como separar o momento da ação do momento de sua documentação, e como preconiza Rebecca Schneider (2005, p. 64), devemos parar de opor a *performance*, uma “disciplina do ao vivo”, à fotografia ou ao filme, uma “disciplina do vestígio”.



Aliás, é bastante frequente que uma *performance* “encenada” diante do público seja pensada na perspectiva de seu registro. É o caso de Gina Page, que trabalhava com uma fotógrafa exclusiva, Françoise Masson, a única autorizada a se aproximar da artista durante suas *performances*. As tomadas fotográficas, os momentos e os efeitos a serem privilegiados eram meticulosamente preparados e discutidos antes da ação (PANE, 2003, p. 107). Masson fazia um grande número de clichês que Pane selecionava para compor suas “constatações fotográficas”, grandes montagens de imagens que a artista emoldurava, assinava e punha à venda como obras originais¹³. Julia Hountou (2000, p. 125) qualifica esse processo de trabalho de “realização icônica” da *performance*.

Inúmeras obras efêmeras ou cuja materialidade é intermitente geraram uma documentação que, segundo um modo mais tradicional, é segunda em relação à obra que permanece primeira. Esses documentos são, entretanto, dotados de uma tal coerência estética que podemos considerá-los como obras propriamente ditas. As fotografias das construções recortadas realizadas por Gordon Matta-Clark são exemplos disso. Em sua análise das fotografias do artista, Christian Kravagna (2003, p. 138.) distingue três corpus que possuem estatutos diferentes. O primeiro se constituiria da “documentação pura”, pois as fotografias “não possuem qualidade artística”. Elas são desprovidas de coerência formal e parecem ter sido tomadas com o único propósito de recolher informações do modo “o mais direto possível”. O segundo corpus é constituído de fotografias seriais, organizadas em sequências e que criam um efeito de narração. Esses clichês que privilegiam as vistas frontais e centrais retomam de forma inegável a estética da fotografia conceitual então dominante. O terceiro grupo é composto de colagens de fotografias. Combinando geralmente três ou quatro vistas interiores de uma construção recortada, essas montagens visam a recriar a experiência espacial e fenomenológica de um visitante que andasse pelo interior de um prédio recortado. Kravagna distingue da prática fotográfica de Matta-Clark três concepções de documentação: a representação “transparente” da obra; um gênero que possui suas próprias convenções; uma “re-mediação”. Somente os dois últimos procedem de uma ação artística (KRAVAGNA, 2003, p. 140)¹⁴. O autor confere assim um estatuto artístico a um documento quando subentende-se nele uma interrogação sobre o que documentar significa, e que ele seja dotado de uma coerência formal com respeito aos aspectos da obra à qual ele procura se referir.

Por vezes acontece que a documentação seja ao mesmo tempo primeira e segunda em relação à obra. É o caso dos livros e da série de *Inventários de objetos*



que pertenceram a... de Boltanski, vistos anteriormente¹⁵. Enquanto, como dissemos, eles constituem ao mesmo tempo o vestígio das instalações às quais eles se referem (eles são compostos de fotografias dos objetos da instalação) e sua “re-mediação” (eles traduzem no meio impresso a experiência memorial do expectador na instalação), eles contêm igualmente, a guisa de prefácio ou de posfácio, textos curtos que podemos considerar como notas das instalações (no sentido de partitura ou de roteiro). Eles explicam os princípios gerais destas e permitem assim as reatualizar. Portanto, os impressos não podem mais ser considerados unicamente como segundos em relação às instalações. Eles são também primeiros, pois contêm as prescrições para as futuras remontagens. As versões impressas intervêm nas instalações de forma integral, do lado da produção (a notação da instalação) e da recepção (o vestígio das instalações).

Essa dupla posição da documentação em relação à obra se encontra em vários livros de artista de Allan Kaprow, como *Days off. A Calendar of Happenings*¹⁶. Esse livro, que mais parece um calendário, relata, com a ajuda de fotografias em preto e branco e de roteiros curtos, uma série de *happenings* do artista. Ao mesmo tempo que constitui o vestígio de acontecimentos passados, *Days off* convida-nos a reviver as *performances*. Em uma outra publicação intitulada *Air Condition*¹⁷, Kaprow é bastante explícito quanto à função das fotografias de suas *performances*. Elas são muito mais ilustrações de seus roteiros que testemunhos de um evento passado. Nos dois casos, Boltanski e Kaprow, o documento é ao mesmo tempo da ordem do arquivo e do performativo.

Penúltimo exemplo, os artistas que reivindicam a ideia cara aos artistas das vanguardas de fusão entre arte e vida desenvolvem uma documentação holística. Ela consiste em uma atitude de preservação sistemática e bulímica, que repousa sobre o seguinte princípio: uma vez que a vida é obra, é preciso documentar a vida como um todo. Esse tipo de postura engendra corpus colossais cujo interesse e significação provêm mais da massa documental do que dos elementos que a constituem. Esse é o caso dos arquivos que Ben Vautier reuniu sobre suas próprias atividades artísticas e as de outros artistas, notadamente as atividades do grupo Fluxus. Ele os conserva em sua casa na parte alta de Nice, em meio à profusão de objetos que ele coleciona. Sua casa, os arquivos, as coleções e as acumulações que ela abriga constituem uma obra de arte e se inscrevem na ação de apropriação sistemática, fundamento da prática artística de Ben. Não é de surpreender que o artista tenha difundido inúmeras fotografias de seus arquivos em seus catálogos¹⁸.

Gilbert & George desenvolveram a mesma relação com a documentação,



mas com um foco maior no seu processo de criação e socialização no sistema das artes: imagens de referência, maquetes, desenhos, fotografias, artigos, lembranças de vernissages e de acontecimentos mundanos são conservados e catalogados em sua casa londrina. Essa tarefa vertiginosa de arquivamento está relacionada a um procedimento artístico, como o demonstrou Hans Ulrich Obrist (2000) em seu filme *The Secret Files of Gilbert & George*, no qual ele propõe uma visita guiada pelos arquivos da dupla. A ação é consonante com o projeto que Gilbert & George alimentam desde os anos 70: fazer de sua vida inteira uma obra de arte. Como é precisado pelos artistas, se seus arquivos são obra então nenhum dos documentos que o constituem, nem sequer mesmo um desenho à mão, pode ser considerado e apresentado como obra de forma isolada.

Mais raro, e é o nosso último exemplo, a documentação constrói uma obra fictícia. Mais que remeter a uma obra ou a um acontecimento artístico real, os documentos dão a ilusão de fazê-lo. *Em Domaine d'un rouge-gorge/ Sculpture 1969*⁹, Jan Dibbets realiza uma série de fotografias que documentam uma escultura mental que teria sido oriunda das idas e vindas de um pássaro sobre balizas instaladas em um parque de Amsterdam. As fotos acompanhadas de legendas, diagramas e mapas são reunidas sob a forma de um livro de artista. Segundo uma interpretação bastante poética da arte conceitual, o artista explora a possibilidade de inventar mundos imaginários com o auxílio de documentos.

Outras práticas artísticas documentais visam a instaurar uma dúvida quanto à veracidade das ações artísticas que elas mostram. Esse é o caso de *La Filature* de Sophie Calle, uma obra fotográfica e textual na qual a artista relata sua própria vigilância, em 1981, feita por um detetive privado que sua mãe contratou a pedido da artista. A obra justapõe o relatório escrito do detetive, evidências fotográficas e a versão dos fatos por parte de Calle. Confrontado com as divergências dos dois relatos, o espectador compreende rapidamente que os fatos relatados pelos diferentes protagonistas não são verificáveis e que é inútil se perguntar se a vigilância realmente aconteceu, apesar dos documentos que a comprovam.

O que a obra é para o documento

Somos forçados a constatar que na arte contemporânea o caráter segundo do documento em relação à obra não é mais o modelo dominante. Seria preciso para tanto apreender os corpus documentais de artistas como objetos autônomos ou continuar a pensá-los em relação às obras às quais eles são ligados? A atualidade



artística testemunha uma forte tendência a privilegiar a primeira opção e a cortar a ligação que o documento estabelece com a obra. As exposições e os textos teóricos que recentemente são consagrados aos documentos provenientes de *performances* são veementes a respeito disso. A análise sucinta de alguns dentre eles mostra os problemas que uma estetização tão radical do documento pode acarretar tanto de um ponto de vista historiográfico quanto estético.

Em 2004, a exposição *Point & Shoot: performance et photographie* (CHOINIÈRE; THÉRIAULT, 2005), organizada em Dazibao (Montréal), trata sobre as relações estabelecidas entre *performance* e fotografia. Na publicação, os organizadores situam de antemão as obras apresentadas “para além da ligação mais evidente” entre os dois meios, a saber “a função documental da fotografia, a imagem registrada, face a práticas efêmeras” (CHOINIÈRE; THÉRIAULT, 2005, p. II). Para “explorar a mutação da função documental da imagem”, a exposição tende a abolir a fronteira entre as fotografias que exigem uma encenação (Suzy Lake, Shelley Niro, etc.) e as *performances* que integram em seu processo o seu registro fotográfico, fílmico ou videográfico (Vito Acconti, Paul Wong, etc.)²⁰. Essa fronteira é certamente bastante permeável, desde os primeiros *happenings* e *performances*, como vimos em Kaprow, Pane, os acionistas vienenses, Schneemann, etc. Mas devemos, para tanto, descartar toda a distinção entre as ações orientadas para a imagem e aquelas centradas no ato performativo? Essas categorias não poderiam ser úteis, mesmo se alguns recorrem ao performático para reconstruir a imagem e outros integram à *performance* seu “tornar-se imagem”?

Um artigo de Philip Auslander intitulado *The performativity of Performance Documentation*, publicado em 2006 no *Performance Art Journal*, reconduz a tese de *Point & Shoot* de forma radical. O autor compara uma fotografia da *performance Shoot* na qual Chris Burden é alvejado no braço, com a famosa fotomontagem de Yves Klein *Le saut dans le vide*, que representa o artista se jogando ao ar do alto de um muro à calçada abaixo. O autor considera essas duas imagens como equivalentes e relega a segundo plano o fato de que o episódio mostrado na primeira imagem se passou realmente e que aquele da fotomontagem de Klein nunca ocorreu. “Se nós nos interessamos pela constituição histórica desses acontecimentos como *performances*, isso não faz nenhuma diferença”, escreve o autor. E ele prossegue afirmando que isso não possui nenhuma “consequência do ponto de vista de sua iconicidade e posição na história da arte e da *performance*” (AUSLANDER, 2006, p. 7)²¹.

Auslander apresenta dois argumentos para sustentar sua tese. A exemplo



das organizadoras de *Point & Shoot*, ele abole a distinção entre dois tipos de documentação da *performance*, uma documentação de natureza documental (as fotografias de *performance*), e outra teatral (as fotografias “performadas”). A seguir, o autor destaca a dimensão performativa (mais que descritiva e documental) da documentação da *performance*: “o ato de documentar um acontecimento como uma *performance* é o que a instaura como tal” (AUSLANDER, 2006, p. 5)²². Dito de outro modo, “a *performance* se constitui através da performatividade de sua documentação” (p. 7)²³. É essa performatividade do documento que permite a Auslander tomar as imagens de Burden e de Klein como equivalentes.

Ainda que a dimensão performativa do documento seja efetivamente essencial, a conclusão do autor pode parecer discutível. Se alguém pensasse que Burden nunca recebera uma bala no braço e que Klein se jogara do alto do muro, essa pessoa cometeria um erro de interpretação quanto às abordagens respectivas dos dois artistas. Além do mais, a declaração de que uma *performance* ocorreria através da performatividade de sua documentação não apresentaria o perigo de excluir facilmente do campo da história da arte as *performances* que não foram documentadas e das quais nós não temos nenhuma imagem? A recusa em documentar é, portanto, uma postura que muitos artistas adotaram. Burden não registra suas *performances* que foram baseadas em uma relação individual com uma pessoa do público, pois, segundo ele, a participação de uma câmera ou de um indivíduo teria invalidado o projeto (BURDEN, 1971-1975). O jovem performer Tino Sehgal proíbe toda a documentação de suas ações, qualquer que seja sua finalidade, com o propósito de privilegiar a transmissão oral. Dever-se-ia, apesar de tudo, atribuir aos testemunhos através dos quais a obra se transmite um valor performativo, sem pensarmos nos mecanismos memoriais ali subentendidos? Do mesmo modo, por que a dimensão performativa do documento deveria diminuir seu valor documental, relegando esta a um lugar insignificante na análise? Os documentos de Boltanski e de Kaprow, vistos anteriormente, são certamente performativos, mas eles possuem também um valor testemunhal, e é a dialética dessas dimensões contraditórias que fazem sua riqueza. Privilegiar uma em detrimento da outra conduziria a erros de interpretação.

A mesma posição teórica subjaz a exposição *Ne pas jouer avec les choses mortes*²⁴, que ocorreu em 2008 na Villa Arson (Nice), e que é consagrada aos objetos oriundos de *performances*. Os organizadores apresentaram os artefatos como esculturas autônomas, sem qualquer elemento documental, como filmes ou fotografias, que os contextualizassem. Numa entrevista concedida aos estagiários



da *École du Magasin*, Éric Mangion, um dos dois curadores, insistiu sobre o fato de que esses artefatos são apresentados como relíquias, objetos mortos impossíveis de reativar: “[...] o primeiro objetivo da exposição: fazer com que possamos sentir por cada peça a presença de um corpo ausente²⁵.” A ênfase é colocada sobre a ideia de perda mais que sobre a possibilidade de conduzirmos uma “operação histórica” a partir desses artefatos. Mais uma vez o valor documental é descartado em favor dos valores estéticos e afetivos.

Do ponto de vista da história da arte, essa tomada de posição não parece desejável. Em um ensaio intitulado *Uncorrupted Joy: International Art Actions*, publicado por ocasião da exposição *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949-1979*, Kristine Stiles (1998) mostra, a respeito dos mitos que envolvem a morte prematura do acionista vienense Rudolf Schwarzkogler, que a confusão entre fotografia performada e fotografia de *performance* pode conduzir a interpretações deploráveis. Ainda que as imagens realizadas por Schwarzkogler procedam de fotografias performadas e não de ações fotografadas, e que o artista tenha se utilizado de um modelo, muitos historiadores da arte apresentam Schwarzkogler como um dos *performers* mais radicais do Acionismo Vienense, e pensam que sua morte é devida às mutilações que ele se infligiu durante suas *performances*. A eliminação da diferença entre o teatral e o documental é que conduz a esse erro de interpretação. É segundo esse mesmo raciocínio que Auslander elimina a distinção entre o gesto de Buren e o simulacro de Klein.

Como poderíamos abordar os documentos de artistas sem lhes amputar seu valor documental? Como articular esse valor com a experiência estética que eles propõem como obra de arte? Poderíamos adiantar que o seu valor documental participa plenamente de seu bom funcionamento estético. Uma tal tomada de posição é o que subentende a análise de fotografias de prédios recortados de Matta-Clark, proposta por Kravagna (2003). Sua argumentação quanto ao valor artístico dessas imagens repousa em grande parte sobre sua referencialidade. Seu julgamento recai menos sobre o documento como imagem autônoma do que na relação que ele possui com a obra efêmera. As colagens de Matta-Clark são interessantes em si mesmas, mas ainda mais ricas quando as tomamos como tradução em um outro meio da experiência fenomenológica do sítio real que elas nos proporcionam. Podemos adotar a mesma postura em relação às versões impressas dos *Inventaires* de Boltanski. Como objetos autônomos, como vimos, eles propõem uma experiência estética baseada na memória e nos afetos. Levar em consideração seu valor documental (eles constituem a documentação de uma



instalação que não mais existe) enriquece a experiência estética que temos deles. À memória de vidas individuais vem se sobrepor a memória de uma obra.

Poderíamos ainda evocar o conflito que irrompe entre Kren e os dois acionistas vieneses, Mühl e Brus, a respeito dos filmes que o cineasta realiza de suas ações. Os acionistas desejavam que Kren registrasse suas *performances* o mais “diretamente” possível²⁶. Mas o cineasta considerava que os “filmes das ações” eram uma obra em si, na qual ele efetuava suas experimentações do meio fílmico e da montagem rápida, feita de cortes bruscos²⁷. O diferencial repousa na distinção, difícil de estabelecer mas que não é menos importante, entre uma documentação que possui um estatuto artístico e uma obra que aborda uma outra obra. A comparação entre os “filmes das ações” de Kren e aqueles que Brus e Mühl realizam eles mesmos (feitos após sua ruptura com Kren) mostra a importante diferença no tratamento respectivo das *performances*. Os filmes dos dois acionistas permitem restituir o desenrolar das suas ações, identificar os *performers* e apreender a natureza da interação entre eles; eles mostram ainda o ambiente no qual as *performances* tinham lugar. Ao privilegiar uma montagem brusca e repetitiva, assim como planos fechados de partes dos corpos, os filmes de Kren não eram capazes de reconstituir nem o desenrolar temporal das ações, nem o seu contexto espacial. Como sugere Michael Palm (2004), Kren procura desenvolver um cinema de intensidade e de presença do corpo. Ele quebra, portanto, a coerência espaço-temporal dos acontecimentos que ele registra para mostrar a matéria corporal, suas transformações, seu metabolismo, às vezes de modo quase abstrato. As ações de Brus e de Mühl são tratadas nos filmes de Kren como material plástico. Seus filmes seriam, assim, muito mais obras a respeito de outras obras.

Ainda que a documentação faça obra, devemos considerá-la como uma documentação que “instrui” a obra à qual ela se refere. É certo que os artistas questionam e desvirtuam a função testemunhal tradicional do documento, seu estatuto de vestígio e de prova; mas através de sua documentação eles dizem algo sobre suas obras e sobre o sentido de seu modo de proceder. Ignorar esse aspecto dos documentos de artistas equivale a suprimir deles uma parte de sua significação e de seu interesse estético. Isso exige, no entanto, que o estatuto e o valor documental dos documentos de artistas sejam repensados e que possamos incluir no campo da documentação aqueles que parecem os mais distantes: os documentos que constroem obras fictícias, que consistem em obras ideais que nunca foram materializadas, o corpus holístico que legitima a vida como obra de arte, etc. A historiografia da *École des Annales* e da *Nouvelle Histoire* poderia oferecer



algumas pistas interessantes para apreender esse tipo de obra. Esses historiadores procederam não apenas um alargamento extraordinário do campo do documento, incluindo nesse campo as obras de arte, mas eles também exploraram a contra-utilização dos documentos, procurando significar suas lacunas e suas ausências. Para tanto, eles elaboraram novos métodos, procurando dar ênfase ao trabalho do pesquisador, seu modo de tratar e de formatar seu material documental, de organizá-los em séries, de avaliar “o valor relativo dos documentos entre si” (BOURDÉ; MARTIN, 1983, p. 262), a fim de tornar os dados comparáveis. Esses procedimentos, que anunciam o questionamento da concepção clássica do documento que efetua Michel Foucault (1969) em *A Arqueologia do Saber*, exigiam, para serem retomados no campo da arte contemporânea, que o caráter híbrido e a pluralidade dos valores dos documentos deixados pelos artistas sejam pensados e não apagados ou nivelados.

Tradução: Flávio Gonçalves

¹ Originalmente publicado em: *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Anne Bénichou (ed.). Les Presses du Réel, 2010, p. 47-76.

² Inversamente, acontece que alguns corpus documentais providos de qualidades plásticas inegáveis sejam mantidos em espaços que não permitem que se tenha uma experiência estética deles, reduzindo-os assim a simples documentos.

³ Lucinda Barnes, em entrevista com a autora, Berkeley, 22 fevereiro de 2006. [tradução da autora]. Lucinda Barnes é conservadora chefe e diretora dos programas e das coleções do Museu de Arte de Berkeley, Pacific Film Archive.

⁴ Ibid.

⁵ Eu desenvolvi ainda mais esse aspecto dos Glass Cases em “En hommage à un cadeau d’Eva Hesse à Sol LeWitt. Le théâtre de l’invention”, in Olivier Asselin, Anne Bénichou, Richard Gagnier *et al.*, *De trois manières d’instruire l’inventaire*, Trois-Rivières, Éditions Le Sabord; Hull, Axe Néo-7, fr/angl., 1999, p. 17-60.



⁶ Em ordem cronológica: *List of Exhibits belonging to a Woman of Baden-Baden followed by an Explanatory Note*, Oxford, Museum of Modern Art, 1973; *Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford*, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1973; intervenção no museu de Israel, *Inventaires de Christian Boltanski*, catálogo da exposição, Jérusalem, 1973, n.p.; intervenção no *Louisiana Rety*, n° 2, dezembro de 1973, p. 21; *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, Paris, Centre national d'art contemporain, 1974; intervenção no *Chorus*, n° II, Paris, 1974, p. 12-15; *Inventory of Objects belonging to a Young Woman of Charleston*, Charleston, Spoleto Festival USA, 1991; Fondacio Antoni Tàpies, *Els Limits del Museu*, catálogo da exposição, Barcelona, 1995, p. 64-67; *Inventar der Objekte die einer Frau aus Ludwigshafen gerhört haben*, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2000.

⁷ Seth Siegelaub (1969, p. 202), em conversa com Charles Harrison. [tradução nossa]: “The catalogue can now act as primary information for the exhibition, as opposed to secondary information about art in magazines, catalogues, etc., and in some cases the ‘exhibition’ can be the ‘catalogue’”.

⁸ Robert Smithson et Nancy Holt, *Spiral Jetty*, S.L., 1970, 32 min.

⁹ Robert Smithson, “The Spiral Jetty, 1970”, in Nancy Holt (dir.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, New York, New York University Press, p. 109-113.

¹⁰ As ações de Otto Mühl filmadas por Kurt Kren são: *Marna und Papa*, *Leda mit dem Schwan*, *O Tannenbaum*, *Cosinus Alpha*; os filmes de Günter Brus são: *Ana*, *Selbstverstümmelung*, *Silber - Aktion* Brus, *Brus wünscht euch seine Weihnachten, 20. September*. Esses filmes são reunidos em: *Kurt Kren: Action films*, 2004.

¹¹ Kurt Kren (2004), em entrevista com Hans Scheugl.

¹² Otto Mühl, em entrevista com Andrew Grossman (2002).

¹³ Sobre a fotografia de *performance* no trabalho de Gina Pane, cf. Hountou, 2000.

¹⁴ Entretanto, a ausência de qualidade artística que sublinha Kravagna no primeiro conjunto fotográfico de Matta-Clark poderia constituir uma escolha estética para um outro artista.

¹⁵ Christian Boltanski, op. cit.

¹⁶ cf. KAPROW, Allan. *Days off. A Calendar of Happenings*. New York: The Junior Council of the Museum of Modern Art, 1970.

¹⁷ cf. KAPROW, Allan. *Air Condition*. Los Angeles: edições Allan Kaprow, 1975.

¹⁸ Entre outras, as fotografias dos arquivos de Ben são reproduzidas no catálogo da exposição, *Ben, pour ou contre*. Marseille: Musées de Marseille; Paris: Réunion des musées nationaux, 1995, p. 118.

¹⁹ cf. DIBBETS, Jan. *Domaine d'un rouge-gorge / sculpture 1969*. Cologne: Kônig; New York: Seth Siegelaub, 1970.



²⁰ A publicação que acompanha a exposição apresenta textos muito interessantes sobre esse embaralhamento entre fotografia performada e fotografia de *performance*, entre os quais o texto de Rebecca Schneider que nós havíamos citado anteriormente.

²¹ [tradução nossa]: “If we are concerned with the historical constitution of these events as performances, it makes no difference at all.” E: “No consequence in terms of their iconicity and standing in the history of art and performance.”

²² [tradução nossa]: “The act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such.”

²³ [tradução nossa]: “Performance art is constituted as such through the performativity of its Documentation.”

²⁴ No momento da redação deste texto o catálogo da exposição não havia sido publicado. Éric Mangion, Marie de Bruggerolle *et al.*, *Ne pas jouer avec des choses mortes*. Dijon: Les presses du réel, 2009.

²⁵ Éric Mangion (2008), em entrevista com *Session 17 de l'École du Magasin*, Grenoble.

²⁶ Otto Mühl, em entrevista com Andrew Grossman (2002, p. 3).

²⁷ Kurt Kren (2004, p. 9), em entrevista com Hans Scheugl.

Referências

AUSLANDER, Philip. The Performativity of Performance Documentation. *Performance Art Journal*, vol. 28, n° 84, agosto 2006, p. 1-9.

BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. *Les Écoles historiques*. Paris: Le Seuil, 1983.

BUCHLOH, Benjamin. De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle. In: *Essais historiques II. Art contemporain*. Villeurbanne: Art Édition, 1992.

BURDEN, Chris. *Documentation of Selected Works 1971-1974*. New York: Electronic Arts Intermix Inc., 34 min. 38 seg., 1971-1975.

FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.



FRIEDEL, Helmut. Galerie télévisuelle. Gerry Schum – Land Art. Berlin 1969. In: KLÜSER, Bernd; HEGEWISH, Katharina. *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. Paris: Éditions du Regard, 1998.

GROSSMAN, Andrew. An Actionnist Begins to Sing: An Interview With Otto Mühl. *Bright Light Film Journal*, n° 38, novembro 2002, 6 p. Disponível em: <<http://www.brightlightsfilm.com/38/muhh.php>>. Acesso em: 12 de fev. de 2008.

HOUNTOU, Julia. Le corps au mur. La méthode photographique de Gina Pane. *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000, p. 125-137.

KRAVAGNA, Christian. “It’s nothing worth documenting if it’s not difficult to get”: on the documentary nature of photography and film in the work of Gordon Matta-Clark. In: DISERENS, Corinne (dir.). *Gordon Matta-Clark*. Londres, New York: Phaidon Press, 2003, p. 133-146.

KREN, Kurt. *Kurt Kren: Action films*. DVD. Vienne: Arge Index, 2004.

_____. *Kurt Kren: Action films*. DVD. Vienne: Arge Index, 2004. Encarte, p. 8-16. Entrevista cedida a Hans Scheufl.

LEWITT, Sol. Alinéas sur l’art conceptuel. In: HARRISON, C.; WOOD, P. *Art en théorie 1900-1990*. Paris: Hazan, 1998. [Inicialmente publicado sob o título Paragraphs on Conceptual Art, *Artforum*, vol. 5, n° 10, summer 1967, p. 79-83.]

MANGION, Éric. Entrevista cedida a *Session 17 de l’École du Magasin, Grenoble*. Disponível em: <<http://www.ecoledumagasin.com/session17>>. Acesso em: 10 de ago. de 2008.

OBRIST, Hans Ulrich; BARTHE, Jean-Marie. *The Secret Files of Gilbert & George*. Paris: Éditions Bdv/ARTVIEW, VHS, 35 min., 2000.

PALM, Michael. In: *Kurt Kren: Action films*. DVD. Vienne: Arge Index, 2004. Encarte, p. 5-7.

PANE, Gina. Quelques notes sur les vidéo tapes. In: Chavanne, Blandine; Marchand, Anne (dir.). *Gina Pane. Lettre à un(e) inconnu(e)*. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris: Le Seuil, 1985.

SCHNEIDER, Rebecca. Figés dans le temps réel: la *performance*, la photographie



et les tableaux vivants. In: CHOINIERE, France; THERIAULT, Michèle (dir.). *Point & Shoot. Performance et photographie*. Montréal: Éditions Dazibao, 2005.

SIEGELAUB, Seth. On exhibitions and the world at large. *Studio Internacional*, n. 178, dez. 1969. Conversa com: Charles Harrison.

STILES, Kristine. Uncorrupted Joy: International Art Actions. In: SCHIMMEL, Paul. *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949-1979*. Catálogo da exposição. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; Londres: Thames & Hudson, 1998, p. 227-329.

SUSSMAN, Elisabeth (dir.). *Eva Hesse*. Catálogo da exposição. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art ; New Haven, Londres: Yale University Press, 2002.

